

青年亚文化观察

主持人 张 跣(中国社会科学院大学人文学院院长):回顾改革开放四十年的历史,可以清晰地看到,青年文化与改革开放一直保持着一种相依相生的关系。作为年轻人的行为模式和精神成果的结合,青年文化常常充当起意识形态“觉醒者”和改革开放“排头兵”的角色。亚文化是青年文化中特殊而重要的形态。它由年轻人创造,在年轻人中传播,与主流文化、父辈文化既相互抵触又相互合作。尽管常常不被理解,甚至受到责难,但不可否认的是,它表征着年轻人的身份认同,浸润着年轻人的价值观念,它既是当代文化的基本图景,也构成了我们理解青年、思考社会的重要路径。本期组约的这一专题就是青年学者对青年亚文化的新思考。其中《我国青年亚文化的历史演进》一文试图在代际变迁与基本特质之间把握中国当代青年亚文化与社会历史变迁之间的复杂关系;《当代青年迷文化发展研究》以“符号化”“媒介化”“部落化”“非理性”概括当下迷文化发展的基本特点;《新媒体视域下青年网络“丧文化”传播研究》通过传播路径分析,提出“丧文化”生产过程实质上是“青年进行自我生命意义探索的过程”的观点。这一组论文既有发展线索的宏观梳理,又有文化现象的中观研究;既有以数据为依托的定量分析,又有着眼于内涵探索的质性研究,显示出亚文化研究自身的丰富多彩。

我国青年亚文化的历史演进

■ 闫翠娟

(天津科技大学马克思主义学院,天津 300222)

DOI:10.16034/j.cnki.10-1318/c.2019.03.012

【摘要】青年亚文化是历史变迁的产物和时代的症候。改革开放以来,社会翻天覆地的变化在青年群体身上留下了最鲜明的印记。20世纪80年代的愤青文化、20世纪90年代的顽主文化、21世纪00年代的嘲谑文化、21世纪10年代的参与文化,这四种典型的青年亚文化形态,既闪烁着独特的时代光泽,也共享着相似的精神密码,彼此相连、交错并存、替代推进。改革开放四十年来我国青年亚文化在内部结构、存在方式、传播方式、表达方式、气质类型上发生了鲜明的代际变迁,但在内涵本质、生成机理、动态结构、功能价值方面却依然具有相对稳定性。

【关键词】青年亚文化 愤青文化 顽主文化 嘲谑文化 参与文化

收稿日期:2019-02-22

作者简介:闫翠娟,天津科技大学马克思主义学院副教授,博士,主要研究当代社会思潮与青年教育。

基金项目:本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目“习近平总书记关于文化自信的重要论述与新时代青年文化自信建设研究”(课题编号:18YJC710083)、天津市高校习近平新时代中国特色社会主义思想研究联盟项目“新时代青年文化发展趋势与引领对策研究”(课题编号:19KDMY0501)的阶段性研究成果。

改革开放四十多年,青年亚文化以其鲜明的风格成为串联人们时代记忆最闪亮的标记,为我们透视社会变迁与发展提供了最佳视野。每个时代都有一种最夺目的青年亚文化形态,折射出那个时代青年最鲜明的精神特质,成为我们触摸那个时代青年心灵的最佳入口。作为青年青春的写照和社会现实的映照,不同时代的青年亚文化既闪烁着独特的时代光泽,也共享着相似的精神密码,彼此相连,交错并存,替代推进,呈现出一幕幕热血沸腾、波澜壮阔的历史图景。

一、改革开放以来我国青年亚文化的四种典型形态

(一) 20世纪80年代“愤青一代”的“呐喊”文化

在我国,“愤怒青年”作为一个亚文化群体形成于“文化大革命”后期,出现于那些在上山下乡运动中因种种原因无法返城的知青当中。想回城与不得不留守农村的现实矛盾使他们产生了被社会抛弃的强烈感受,理想幻灭的失落继而又转化为强烈的愤世情绪。“朦胧诗”“伤痕文学”成为他们抒发自己愤懑之情的工具,他们高呼着“卑鄙是卑鄙者的通行证,高尚是高尚者的墓志铭”,他们呐喊着“我来到这个世界上,只带着纸、绳索和身影”,“告诉你吧,世界,我不相—信!纵使你脚下有一千名挑战者,那就把我算作第一千零一名”,表达着他们对现实的不满和改变现实的决心。

1978年党的十一届三中全会开启了一个崭新的时代。对未来的浪漫期待,对过去的痛苦反思,对国外事物的热切好奇,种种情愫交织在一起,让青年人既想大步向前却又手足无措。当这种迷茫混杂着苦闷的情绪遭遇到摇滚乐的时候,具有亚文化特质的愤青文化就诞生了。崔健以一种前所未有的曲风,痛快淋漓地唱出了青年对爱情的渴望、对“一无所有”的无畏和对自由的向往,赋予了20世纪80年代中国愤青最鲜明的脸谱特征:第一,对社会现实独到而深刻的思考。愤青是冷眼看世界的一群人,他们自视世人皆醉我独醒,他们关注改革的进程,思索改革的得失,有一种天将降大任、舍我其谁的义不容辞。第二,对未来理想而浪漫的建构。愤青几乎都是理想主义者,他们对未来充满了理想与梦幻的想象,因而容不下现实中任何的不完美。为了实现他们心中的乌托邦,他们要做的就是批判——用文字、用音乐、用愤怒的情绪表达对现实秩序和社会环境最强烈的不满。第三,对自由的狂热追求。愤青是特立独行的,散发着一种孤独的气质。他们从不追随什么潮流,却对自由情有独钟,充满着无限的渴望。他们向往心灵自由驰骋的净土,因而蔑视权威,讨厌说教,拒绝世俗的一切。第四,对生命本真的热爱。他们不断地追问人生的价值是什么,活得认真且严肃。他们热爱生命,希望用生命的热情去完成一些意义不凡的事情。第五,对一切赤裸裸的回应。愤青的思维方式 and 言说方式都是直线的,黑白分明,简单而纯粹。他们的愤怒如海啸一般汹涌澎湃,他们的言说如疾风骤雨一般无半点遮掩。

(二) 20世纪90年代“顽主一代”的“讽喻”文化

顽主是王朔所塑造的一类极具个性的文学人物形象。在《顽主》中,顽主是于观、马青、杨重等一个个嬉皮笑脸、百无聊赖,被社会遗弃又不甘寂寞,专门“替人解难、替人解闷、替人受过”的人物形象;在《一点正经没有》中,顽主是方言等专门拿作家开涮、标榜“为工农兵玩文学”怪论的人物形象;在《动物凶猛》中,顽主是以马小军为代表的一群打架斗殴、挑衅老师、让“规矩的同龄人很有些自惭和惴惴不安”的“坏孩子”;在《你不是一个俗人》中,顽主是“逮谁捧谁”“让万相吹捧蔚然成风”的三好协会成员……每一个顽主形象既有着自身的具体特质,也有着相通相融的共性特征,而这些共性特征恰恰是顽主的本质所在。

第一, 顽主们在思想观念上是“顽固”的。其顽固性体现在他们对革命年代的浪漫追忆和对英雄情结的执著追求上。他们无法适应社会由政治话语主导向经济话语主导的转型, 无法实现人生理想从战斗英雄到平凡市民的转变, 被无情地甩进社会转型的断层中, 由之前具有身份优越性的大院子弟沦落为与现实格格不入的局外人和边缘人。第二, 顽主在言行举止上是“顽皮”甚至是“顽劣”的。诙谐调侃、嬉笑怒骂的言语方式和天马行空、荒诞不经的行为逻辑是顽主最醒目的身份符号, 他们放荡不羁, 恣意而为, 从不认真严肃地对待周围的世界。第三, 顽主在人生态度上是“玩世不恭”的。在完美想象和残酷现实的巨大落差面前, 顽主们不是调整方向, 迎头赶上, 而是选择了消极躲避。他们无所事事, 得过且过, 在日复一日的空虚无聊中寻求自我解脱; 他们没有宏伟的理想, 缺乏正确人生价值观的支持, 以把握现在、及时享乐为人生信条, 只追求一时的生理和心理满足; 他们游离在社会正常的运行轨道之外并且自得其乐, 丝毫没有向主流生活靠拢的意愿和行动, 他们是迷茫的和自我放逐的“都市流浪者”, 因为他们相信尼采的那句话“对待生命你不妨大胆冒险一点, 因为最终你要失去它”。

顽固、顽皮、顽劣、玩世不恭, 共同构成了顽主的脸谱底色, 让其展现出与愤青截然不同的精神气质。愤青的表情是严肃的, 而顽主的表情是嬉戏的、不正经的; 愤青活在对未来浪漫的建构中, 而顽主活在对过去梦幻般的想象与追忆中; 愤青用赤裸裸的激愤和声嘶力竭的呐喊向周围的世界表明自身的存在, 而顽主用浑不吝的戏耍和嬉笑怒骂式的嘲讽与周围的世界碰撞交锋。

(三) 21 世纪 00 年代“无厘头一代”的“嘲谑”文化

无厘头文化发源于香港, 以周星驰的喜剧电影为主要传播手段, 以看似毫无逻辑关联的语言和行为为主要叙事方式, 以夸张、自嘲、戏谑为主要风格, 在矛盾冲突中表现一种神经质的幽默, 并在神经质的幽默中蕴含破坏秩序、离析正统的想法和愿望。

在《赌圣》中, 无厘头文化体现为对自尊的嘲弄; 在《逃学威龙》中, 无厘头文化体现为对师道尊严的戏谑; 在《国产凌凌漆》中, 无厘头文化是对人生价值与使命的夸张表达; 在《回魂夜》里, 无厘头文化是对传统理念的颠覆……周星驰这些经典之作, 记录着他成为无厘头文化一代宗师的辉煌历程。而真正将周星驰推向无厘头文化一代宗师宝座、在无厘头文化形成过程中具有里程碑意义的经典当属《大话西游》。《大话西游》与北京高校的青年大学生相遇, 引发了海啸般的化学反应。一时间, 青年以谈论《大话西游》为时尚, 以是否喜欢《大话西游》作为寻找志同道合朋友的重要标准。他们把《大话西游》中至尊宝对紫霞的那段夸张表白奉为爱情箴言; 他们将电影中唐僧喋喋不休的言语方式和“only you”的电影歌曲植入日常生活; 他们以心照不宣的默契自娱自乐。

青年群体对电影文本的无限解读, 赋予了周星驰无厘头电影更旺盛甚至新的生命, 反过来, 周星驰的无厘头电影又毋庸置疑地深刻改变了青年群体的思想和生活。在某种程度上, 周星驰的无厘头电影对 21 世纪 00 年代的青年而言, 无疑是一场后现代主义的思想启蒙。正是在周星驰无厘头电影的启蒙下, 无权威、无中心、无深度、无价值的后现代主义思想开始进入青年的头脑, 并且生根发芽。他们不再满足于做一个解构主义的欣赏者, 而是希望成为解构主义的实践者。从《一个馒头引发的血案》到《闪闪的红星之潘冬子参赛记》, 从《春运帝国》到《多收了三五斗》……紧随“大话旋风”其后, 一股浩大的网络恶搞洪流裹挟着青年戏谑的笑声奔涌而来, 它将周星驰开创的无厘头叙事方式发扬光大, 借用拼贴、同构等诸多后现代手法, 撕裂原作中的能指和所指, 瓦解其中所蕴涵的深度模式, 制造强烈的反讽效果, 在恶搞的语境中反叛现实^[1], 冲垮了诸多被人们奉为经典的文本和崇高的人物形象。而这股网络恶搞洪流与周星驰的无厘头电影一同构成了 21 世纪 00 年代最具影响力的青年亚文化类型——嘲谑文化。

相较于 20 世纪 90 年代的顽主文化, 二者是存在一些异曲同工之处的。比如, 它们都以消解

崇高、淡化权威为己任,都呈现出一副玩世不恭、戏谑调侃的精神气质等等。但是,顽主文化的戏谑调侃相对内敛,并且植根于现实生活,而嘲讽文化的戏谑调侃更加张狂,游走于现实生活与虚幻世界之间。此外,二者的传播手段也不同,顽主文化的传播手段是文学作品和影视作品,而嘲讽文化的传播则主要依托网络新媒体。正是凭借与青年群体更高的精神契合度以及对新型传播手段的应用,嘲讽文化代替顽主文化成为21世纪00年代最具号召力的青年亚文化类型。

(四) 21世纪10年代“虚拟一代”的“参与”文化

参与文化(participatory culture),最初由美国传播学家亨利·詹金斯于1992年在其名著《文本盗猎者》中提出。他指出,参与文化是媒介技术构建的一种全新范式,其特点表现为“相对较低的艺术表现和公民参与的门槛;支持创造并与其他人分享自己的突破;对新手而言,能通过一种非正式的学习获得经验;参与者认为自己的工作是有意义的;参与者感受到某种程度的社会联系,如某人会在意别人对他发布的东​​西做何评价”^[2]。由此可见,参与文化是一种大众文化,每一个个体都有机会参与到文化的创制和传播中来,成为意义的生产者和流通者。参与文化是一种新媒介文化,其本质是人们使用博客、播客、掘客等新型媒介,创作媒介文本、传播和共享媒介内容的过程。参与文化是一种互动文化。人们通过自由、平等地发帖、评论,表达和交流自己的思想,影响和左右事件的发展方向。参与文化是一种共享文化。参与文化其实是一个社会过程,强调协作和共同生产,个人的阐释经过与他人的讨论不断被巩固和塑造^[3]。在互联网中,信息与信息之间、人与信息之间、人与人之间实现了高度的互联互通,在高度的互联互通中,人们共享信息、共享资源、共享思想。

在我国,互联网自20世纪90年代开始商业化运行以来,就以独特的优势吸引和影响广大青年。它不仅改变了青年的生活方式,也改变了青年的认知方式和思维方式。网络作为技术的产物,已经成功地进入他们的生命,不是工具,不是方式,而是与其自身融为一体的生命空间^[4]。而所谓“虚拟一代”的“参与”文化,就是以“90后”“00后”为主体的青年,借助网络的力量,在网络空间和现实空间当中,所采取的以改变为目的的信息传播、意愿表达和行为实践等活动。“虚拟一代”的“参与”文化,虽主要依托于网络,但却不局限于网络,在网络和现实两大空间中,青年的参与行动交相辉映,相互补充。“虚拟一代”的“参与”文化以信息传播、意愿表达和行为实践为主要参与手段,是一种具有较高文化自觉的参与行为。“虚拟一代”的“参与”文化,不只是一种精神层面的提倡和导向,而是有着明确现实指向的行为实践,即围绕某一具体的社会现象或社会事件展开,并以改变这一社会现象或社会事件的发展态势为皈依采取实际行动;第四,“虚拟一代”的“参与”文化,有着复杂的动因和多样的表现形式,是兼具娱乐性、批判性和建构性,由多种具体的青年亚文化形态组成的复杂的亚文化体系。

总之,“参与”已经成为当前我国青年亚文化最重要的品格,“虚拟一代”的“参与”文化已经成为对当前我国青年亚文化的最好概括,它所折射出的公共精神和公民美德的种子正在青年群体中扎根发芽并将开出绚烂之花。

二、改革开放以来我国青年亚文化代际演进的逻辑理路

青年亚文化的四种典型形态提供了把握改革开放以来我国青年亚文化历史流变的关键点,以这些关键点为圆心向外推延,青年亚文化在内部结构、存在方式、传播方式、表达方式、气质类型五个维度上体现出鲜明的代际演进规律。

(一) 青年亚文化内部结构由相对同质到高度异质的变迁

任何时代,青年亚文化都不是铁板一块的同质体,但是在前网络时代,青年亚文化内部的统

一性因素往往多于异质性因素,青年亚文化呈现出多元并存、一元主导的总体态势。而互联网的出现和广泛应用改变了这种态势,它不断稀释着青年亚文化内部的统一性因素,使青年亚文化向着高度异质的结构体转变。

20世纪80年代,改革开放引发了青年亚文化领域的空前活跃,服饰的变革、娱乐休闲活动的丰富、思想观念的革新,种种变化交织在一起,重塑着青年的自我认知和公共形象。在服饰领域,青年从以穿喇叭裤、戴蛤蟆镜、留长发为美,到以白裤子配红衬衫为美,从军装的复苏、牛仔褲的流行,到西服热、运动服热,其迭代更新就像川剧中的变脸一样快。在娱乐休闲领域也同样如此,从对邓丽君清婉柔美歌声的痴迷,到对李谷一“气声”唱法的热爱,青年群体步调一致地追随着流行音乐的流行趋势;从交谊舞到迪斯科再到霹雳舞,青年以相同的方式释放着自己被压抑的肢体和内心。在思想观念领域,先是萨特的存在主义所宣扬的“人是绝对自由的”“存在先于本质”等思想在青年人群中引起广泛回响,后是弗洛伊德的性学思想对青年性观念产生重大冲击,再之后是尼采所倡导的“上帝死了”“成为你自己”“重估一切价值”等哲学思想成为青年崇尚的精神力量。综上所述,无论是在服饰、娱乐休闲领域,还是在思想观念领域,青年亚文化在形式的多样化中始终存在着共同的基质。

进入20世纪90年代,经济、政治、文化领域发生深刻变化,社会结构由单一、同质的社会向多元、异质的社会转型。在这种宏观背景下,青年亚文化开始显现出越来越多的异质性。在服饰领域,服饰在青年自我表达方面的功能开始弱化,“千军万马挤独木桥”的盛况难以再现;在休闲娱乐领域,音乐市场群雄逐鹿,再也没有哪一位流行歌手能像20世纪80年代邓丽君、崔健那样,能在青年群体中产生广泛而深刻的影响;在思想观念领域,青年群体的身份流动性和思维流动性不断增强,青年群体对某种社会思潮的集体信奉变得愈发困难。进入21世纪以后,这种异质性倾向更加凸显。在互联网的助力下,青年亚文化的线性发展模式被蔓状发展模式所取代,大话文化、恶搞文化、自黑文化、求虐文化、Cosplay、另类写作、网游族、自拍族、粉丝文化、快闪文化、嘻哈文化、愤青文化,纷繁多样的青年亚文化交叉并存,争奇斗艳,彻底改写了前网络时代青年亚文化领域一家独大的局面。

(二) 青年亚文化存在方式由现实化生存到数字化生存的变迁

数字化生存,由美国未来学家尼古拉斯·尼葛洛庞帝最早提出。在尼葛洛庞帝看来,数字化生存有四个强有力的特质:分散权力、全球化、追求和谐和赋予权力^[5]。在互联网世界中,信息传播的等级制被打破,人们可以在其中进行跨地域、跨文化和跨社会制度的人际交往与信息传播,从而建构和体验各种超越现实空间拘囿的生存状态。一如尼葛洛庞帝所言“在广大浩瀚的宇宙中,数字化生存能使每个人变得更容易接近,让弱小孤寂者也发出他们的心声。”^[6]人们在信息面前获得了更大的自主权,信息不再被“推给”(push)消费者,相反,人们将把所需要的信息“拉出来”(pull),并参与到创造信息的活动中^[7]。总之,数字化生存代表了一种以信息技术为基础的新的生存方式、生活态度、生活模式、价值观念与意识形态。

回顾改革开放以来我国青年亚文化表现形态的代际演进,我们可以清晰地感受到我国青年亚文化存在方式由现实生活空间转向网络虚拟空间的发展轨迹。20世纪80年代的愤青文化以摇滚乐为主要承载形式,其生成和传播完全植根于现实生活;进入20世纪90年代,以文学作品及其衍生的影视作品为主要承载形式的顽主文化开始逐渐与大众媒介融合,声音、文字、图像糅合在一起的超级文本逐渐上升为青年亚文化的主要表现形式;到了21世纪00年代,无厘头文化和恶搞文化的传播实践表明:青年亚文化与大众传播媒介的融合进一步加深,青年亚文化的视觉性特征进一步凸显,网络作为青年亚文化传播主阵地的地位逐渐确立;而进入21世纪10年代,网络更深刻、更广泛地契入人们的日常生活,从网游族到自拍族,从御宅族到恶搞族,

各种青年亚文化群体无不把互联网作为大本营,各展其长,各领风骚。数字化生存无疑已成为青年亚文化占绝对优势的生存方式。

(三) 青年亚文化传播方式由小众化传播到大众化传播的变迁

从20世纪80年代的愤青文化到20世纪90年代的顽主文化,再到21世纪00年代的“嘲讽”文化,及至21世纪10年代的参与文化,青年亚文化的传播方式经历了从人际传播到大众传播再到互联网传播和移动互联网传播的发展变迁。换言之,经历了从局限于青年群体内部的小众化传播到冲出青年群体边界的大众化传播的发展变迁。

20世纪80年代,以崔健摇滚乐为承载的愤青文化,其传播非常依赖有形的物理空间,即非常依赖演唱会现场所形成的那种集体氛围。然而那种氛围往往非常短暂,一旦轰鸣的音乐戛然而止,人们的情绪就会从高度投入恢复到波澜不惊。同时,演唱会所营造出的那种氛围所裹挟的也只是演唱会中的人们,信息在听者与歌者之间传递,情感在听者彼此之间蔓延,他们就好像是一个无形的回路,让愤青的呐喊和愤青的情绪只在他们内部盘旋、流转,而不能向外部散去。

20世纪90年代的顽主文化以文学印刷品和影视作品为承载方式,摆脱了对物理空间的依赖,不管是王硕的小说还是基于王硕小说改编的影视剧作品,它们可以被无限复制,被循环阅读和观看,并且可以辐射更广泛的人群。但是,顽主文化的传播模式是一种类似蒲公英式的结构体,即顽主文化的传播主要是顽主文化生产者向多个消费者的一种单向文化传递运动,在这种传播模式中,顽主文化消费者很难将自己的情感体验反馈到顽主文化生产者那里,同时,顽主文化消费者之间的交流互动也非常有限。

21世纪00年代的嘲讽文化,其传播既在现实空间中展开,也在网络虚拟空间中展开,线上线下交相辉映,青年群体的共情式解读,使得以《大话西游》为代表的无厘头文化成为一代青年膜拜的文化图腾。其后,以胡戈恶搞电影《无极》为起点,恶搞文化几乎完全转向了网络空间。借助开放的互联网络,音乐、文学、普通人、名人、英雄……似乎一切都成了恶搞的对象,恶搞作品以比特的速度传播出去,在短时间内所形成的强大集聚效应,是之前任何一种青年亚文化都无法企及的。自此,借助网络传播的无界性和公开性,青年亚文化不再是仅在青年群体内部流转的文化实践,而是成为以青年群体为中心向各个阶层辐射的文化现象,潜移默化地影响和改变着人们的思想与行为方式。

(四) 青年亚文化表达方式由装饰性符号的单一运用到多种符号综合运用的变迁

“风格是亚文化的第二皮肤,是亚文化群体部落的‘图腾’……”^[8]主要由形象、品行、行话三种元素构成^[9]。伯明翰学派将青年亚文化定义为一种“风格文化”,从20世纪50年代的泰迪男孩,到20世纪60年代的摩登族、嬉皮士,再到20世纪80年代的朋克、雅皮士,及至20世纪90年代的布波族……每一种青年亚文化都有着独特的风格表征。青年亚文化实践者借助这些风格表征来定义自身、表达诉求,而青年亚文化的外围人群则透过这些风格表征来识别青年亚文化的归属与意图。

作为20世纪80年代我国第一代本土化的青年亚文化,愤青文化亦有着鲜明的形象特征,服饰等物质符号是其表达自身风格的主要手段。因此,愤青文化沉淀在人们记忆中的不仅是其呐喊式的音乐表达,同时还有崔健那一套醒目的行头——红色五角星的帽子和绿色旧军装。因此,对20世纪80年代及其以前的青年亚文化的识别,通过装饰性的物质符号即可一目了然。

然而随着大众传媒时代的到来尤其是互联网的广泛应用,以服饰为代表的物质符号在凸显青年亚文化风格中的重要地位被逐渐削弱,青年亚文化传递风格的方式变得更多元化,对装饰性物质符号、语言符号、媒介符号和技术符号的综合运用成为青年亚文化表达自我风格的主要方式。“讲同一种语言的人能够进行有意义的沟通并且因此容易了解和经历同样的历史,他们

共同形成了一个‘语言的记忆性社群’。”^[10]因此,语言始终是划分青年亚文化群体的重要标准。随着网络的应用,青年亚文化对语言符号的创新变得空前活跃,语言符号在传递青年亚文化风格中的作用更加凸显。在网络空间中,青年不断打破约定俗成的语言表达规范和文字书写规范,将字母、数字、符号、文字杂糅在一起,利用谐音、形近、隐喻、拼贴、同构等多种手法创制了大量的“火星文”和网络流行语。借助这些区隔性的语言符号,青年亚文化表达自身独特的亚文化风格,形成具有一定排他性的亚文化部落,实现与主流文化、父辈文化的区隔与对立。

除了语言符号,青年亚文化对各种媒介技术手段和表意策略的依赖程度也越来越深。例如,恶搞文化对图形PS技术、影像剪辑技术、动画制作技术、影视编剧技术有着深度的依赖,对这些技术的掌握程度和应用程度,往往可以决定恶搞作品所能引发的轰动效应。被视为恶搞文化“经典”的《一个馒头引发的血案》《大史记》等,无不是具有较高技术水准的作品。因此,对各种媒介技术手段的应用和大众文化产品的挪用,使得青年亚文化显现出更加鲜明的媒介风格,同时也由原来的“形象控”变成了“技术控”。

(五) 青年亚文化气质类型由激进、愤怒、对抗到温和、讽喻、“微改变”的变迁

20世纪80年代的青年亚文化无疑具有激进和愤怒的气质,对新事物的好奇与尝试,对文革时期“左倾”思潮的否定与拒斥,构成了那个时代青年亚文化的精神内核。留长发、穿喇叭裤,尝试一切被主流视为“奇装异服”的服饰,听流行音乐、跳交谊舞、跳迪斯科,尝试一切被主流视为“腐朽堕落”的娱乐生活方式,青年以激进的姿态从形象层面和生活方式层面践行着对传统观念和主流价值的对抗。他们借助摇滚乐抒发新旧时代更迭所引发的心灵迷失,对自我的关照、对社会的关切通过愤怒的表达喷涌而出。

进入20世纪90年代,青年亚文化对社会的高度关切被自我的个性张扬所取代,青年亚文化的发展引擎也由原来的政治驱动演变为消费驱动。“后革命”时代,人们天性中的狂热从政治领域转为个人感性的领域。对青年来说,最突出的表现是过去时代的革命狂欢转换为消费的激情……^[11]顽主文化作为20世纪90年代青年亚文化的典型,其气质类型已经与愤青文化相去甚远,赤裸裸的激愤被温和外表包裹下的揶揄和讽刺所取代。

21世纪00年代的无厘头文化和网络恶搞文化,更是将讽刺、揶揄的气质发挥到了极致。但是,尽管它们的外在极尽戏谑调侃,它们遵循的却是一种“微改变”策略,即希望通过潜移默化影响来改变一些根深蒂固的观念,娱乐只是其表,影射现实才是其里。如果说戏谑文化的“微改变”效应主要是作为体验性娱乐的附属物体现出来,那么,虚拟一代的参与文化则是以改变为目的、主客观统一的青年亚文化形态。在网络空间中,虚拟一代通过对一些社会问题的持续关注和积极发声,影响和改变对这些社会问题解决的方式与结果;在现实空间中,广大青年通过社会实践、志愿服务、参政议政等方式不断确立着自身的社会价值。可以说,参与式改变已经成为当前虚拟一代青年亚文化的重要品格,青年亚文化正在从震撼的风格表演演变为兼具风格表演特性,同时又能够对宏观社会环境和微观日常生活都产生实际影响和改变的“微观政治”。

三、改革开放以来我国青年亚文化代际演进的本质属性

尽管改革开放以来我国青年亚文化在内部结构、存在方式、传播方式、表达方式、气质类型五个维度上都发生了鲜明的代际变迁,但是在这些鲜明的代际变迁背后,依然有些东西是相对稳定的,这些相对稳定的东西就是不同青年亚文化形态所共享的精神密码,抑或称之为青年亚文化的本质属性。

(一) 内涵本质: 变动的时代风格与稳定的青年气质交相辉映

改革开放以来四种典型的青年亚文化形态都是变动的时代风格与稳定的青年气质的有机结合,传递出青年群体在理想与现实、崇高与庸俗、责任与享乐、服从与反叛、解构与建构、继承与创新面前纠结而冲突的内心世界。

愤青文化以泣血般的呐喊、海啸般的愤怒、赤裸裸的批判和堂吉诃德式的英雄情怀来标榜自己,顽主文化以诙谐调侃、讽刺揶揄、放纵颓废、荒诞不经来定义自己,嘲谑文化以夸张的自嘲与戏谑、毫无逻辑的破坏与颠覆、神经质般的叙事与表达来确立自己,参与文化以互联网空间的信息共享、线上线下的互动融合和集娱乐、批判、建构于一身的参与协商与行动改变来彰显自己。尽管它们风格各异,但却精神相通。它们都是青年群体所共享的一种观念体系,是青年与周围世界关系的一种意识形态反映。它们都为青年群体提供了自治自洽的文化空间,在这个文化空间里,青年群体远离了现实世界的烦恼,逃离了现实世界的规训,获得了作为独立性存在的巨大自由;它们都精准表达了青年的现实处境和精神困顿,为青年提供了认识世界和改造世界的解释框架,为青年提供了心灵归属和惺惺相惜的精神家园;它们都包含了青年试图摆脱父辈意志与路向的愿望与决心,是青年群体在主流文化低沉厚重的声音中所发出的嘹亮高亢的旋律,是青年群体希望自己的人生自己做主、活出不一样精彩的积极尝试。

(二) 生成机理: 微观内心世界的表达与宏观社会变迁的回应交互作用

“青年文化最能反映社会变化的本质特征”^[12]。因此,青年亚文化在任何时候都不是年轻人自娱自乐的一种游戏,而是如费斯克所言,是社会危机的症候和社会变迁的隐喻。从愤青文化到顽主文化,再到嘲谑文化和网络参与文化,它们深深植根于所处的社会现实的土壤之中,都是社会宏观变革发展作用于青年群体的产物,是社会整体变迁的缩影,如果认识不到这一点,就无法真正读懂青年亚文化的精神内涵。

愤青文化的产生源于对“左倾”思潮的消解与对抗。20世纪80年代新旧时代交替给青年带来的集体性心理焦虑是愤青文化产生的土壤,青年参与社会改革发展的热情则构成了愤青文化产生的内在动力。而顽主文化产生的根源则是对功利主义的接受与反叛。计划经济向市场经济的转轨、贫富分化的现实、功利主义思想的蔓延、极端个人主义和享乐主义的出现、传统价值观念体系的解体,这一系列因素构成了顽主文化盛行于20世纪90年代的社会背景。嘲谑文化的盛行则以对商品文化的吸纳与反叛为指向;而参与文化的兴盛则离不开对新媒体的吸纳和运用,其本质就是由网络新媒体技术催生并紧紧依托网络新媒体技术的一种青年亚文化类型。

改革开放四十年,社会急剧变革,经济快速发展,结构深刻调整,多元文化高度交融,在青年群体身上留下了最鲜明的印记。从对社会宏观改革的政治关怀到对自身微观生存环境的关注再到对社会具体问题的参与式改变的变迁,青年亚文化始终是社会变革作用于青年群体的产物,它就如同放大镜一般,一直为我们透视社会变迁与社会发展提供着最佳视野。

(三) 动态结构: 混杂共生与条理分层交叉并存

纵观改革开放以来我国青年亚文化的发展历程,尽管每个时代的青年群体都依托一种典型的青年亚文化形态诠释和表达自身的精神诉求,但是青年亚文化的发展却并非是完全遵循伯明翰学派所描述的“你方唱罢我登场”的线性发展模式,每个时代的青年亚文化领域都是相互交叉、共生共存的众声喧哗之态。例如,以崔健摇滚乐为承载的愤青文化,在经历了20世纪80年代的辉煌鼎盛之后,并未随着时代的发展彻底消失,而是变换了表达形式,以一种新的形态继续存在,即从显性的风格化表演转变为隐性的日常化表达,从植根现实世界的个性化诠释转变为扎根网络世界的群体化发声,从自身投向的情绪抒发转变为社会关切的价值传递……^[13] 顽主文化、嘲谑文化亦是如此,如果我们悉心观察比较,就会发现在当今青年亚文化领域极具号召力

的吐槽文化、丧文化、佛系文化身上都隐藏着当年顽主文化、嘲谑文化的精神特质和表达风格。

同时,虽然青年亚文化领域总是呈现多种青年亚文化形态相互交叉、共生共存的状态,但是,青年亚文化也并非如后亚文化学者所信奉的那样,是“不再与周围的阶层结构、性别或种族铰链”的个人选择式狂欢或“无阶层文化”。青年亚文化作为青年自身与周围世界关系的一种意识形态反映,它始终关注和传达出阶级/阶层、民族、种族、性别等关系。青年投入到某种青年亚文化之中要受到诸如家庭背景、职业背景、地域来源、性别、性格、学识、阅历等客观因素的影响。因此,这要求我们应从对青年亚文化碎片化处理的研究思维中跳出来,立足结构化的研究思维,在厘清青年亚文化结构脉络的基础上,探讨青年亚文化议题。

(四) 功能价值:解构与建构、偏离与一致交汇融合

既然青年亚文化的内涵本质是青年群体所共享的一种观念体系,是青年与周围世界关系的一种意识形态反映。那么,纵观改革开放以来青年亚文化的发展历程,我们可以清晰地看到,每个时代的青年亚文化都是在充分吸收主流文化规则和资源的基础上,在与主流文化的关联互动中,形成自己的独特风格,并又反过来形塑和改变主流文化和社会结构。

相对于主流文化而言,青年亚文化既不是芝加哥学派视野中“对社会秩序具有实际破坏能力的反文化”,也不完全是伯明翰学派视野中“对主流意识形态进行风格抵抗的附属文化”,同时也不完全是后亚文化学者视野中“无关政治、远离主流意识形态的纯娱乐文化”,它与主流意识形态之间,有对抗有协商,有争锋有合作;它具有破坏性也具有建构性,具有娱乐性也具有批判性,它在与主流文化彼此钩连的复杂关系中交错发挥着解构与建构的功能,折射出社会发展进程中纵横交错的问题与困境。

同时,无论改革开放以来我国青年亚文化的风格是激进、讽喻,还是嘲谑、参与,其价值功能并不像西方社会中的青年亚文化那样,内在地包含着阶级对立、权力压制和冲突对抗,与主流意识形态存在着复杂的甚至是严重的矛盾冲突关系。在我国,主流意识形态反映的是包括青年在内的最广大人民的根本利益,代表的是中国先进文化的前进方向,因此,青年亚文化与主流意识形态之间并不存在根本的对抗关系,不管青年亚文化的表现形态如何,青年亚文化始终在主流意识形态的框架之内活动,始终与主流意识形态保持着方向上的一致。因此,我们应以一种差异的视角而非对抗的视角,分析青年亚文化的功能价值及其与主流意识形态之间的关系。

[参 考 文 献]

- [1]童建军 刘光斌《网络恶搞红色经典及其批评》载《当代青年研究》2007年第6期。
- [2]Henry Jenkins. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century. Educational Gerontology, 2006 (1).
- [3]别君华《参与式文化:文本游牧与意义盗猎——以bilibili弹幕视频网为例》载《青年记者》2016年第8期。
- [4]郭芳罗忆《论“80后”在网络传播中的“使用与满足”》载《新疆职业大学学报》2008年第3期。
- [5][6][7]尼古拉斯·尼葛洛庞帝《数字化生存》胡泳 范海燕译,海口:海南出版社1997年版,第269、7、4页。
- [8]Dick Hebdige. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen. 1979. p. 3.
- [9]Stuart Hall, eds. Culture, Media and Language. London: Hutchinson. 1980. p. 83.
- [10]丹尼尔·贝尔《社群主义及其批评者》李琨译,北京:生活·读书·新知三联书店2002年版,第169页。
- [11]田杰《关于青年研究代际更替问题的几点思考》载《中国青年政治学院学报》2012年第1期。
- [12]Stuart Hall, Tony Jefferson, eds. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain. London: Hutchinson. 1976. p. 27.
- [13]闫翠娟《“愤青文化”的历史追思与当代启示——以“摇滚愤青”崔健为观察视角》载《中国青年研究》2018年第8期。

(责任编辑:王建敏)